

## からだ・トポスとの対話

—日本の民俗芸能とピナ・バウシュの  
タンツテアターとを比較して—

吉川 周平

### 1 はじめに

日本の民俗芸能は、行なう時や場などにさまざまな制約があって、制約の少ない古典芸能には認められる芸術性がないとして、一段劣ったものとみられてきた。しかし、私は、そうした制約こそ、先進国の演劇や音楽や舞踊などが、純粹さを求めたために失ってきたもので、それらを今まで保存してきたゆえに、日本の民俗芸能は人類共通の文化遺産としての価値があると考えている。つまり、舞踊を1例にとると、ピナ・バウシュのタンツテアターの作品などは、西欧では失われている場の制約の中に、ダンサーたちを置くことによって、舞踊とは何かを発見しようとしているように思われるからである。

私からみると、日本の民俗芸能は、先端的な仕事を進めているピナ・バウシュの世界と、周回遅れで重なっているように思われる。たとえば、鹿児島県の奄美地方にユタといわれるシャーマンがいるが、その神まつりで見られる舞踊の動作は、言葉や音楽などではやされて、無意識的におこってくる他動的なものであって、ピナ・バウシュがそのカンパニーのダンサーたちに求めているものと共通している（吉川周平、2006年、「舞踊の正倉院にピナ・バウシュが加わる—日本の伝統舞踊から見るタンツテアター」、『ピナ・バウシュ ヴッパタール舞踊団日本公演プログラム』、日本文化財団、pp.50-53）。

本稿では、日本の民俗芸能が制約を受けている、行なう場のあり方を、沖縄県の久高島で伝承されてきた、イザイホー神事の事例で検討し、ピナ・バウシュのタンツテアターにおける、からだとトポスとの対話についても検討してみよう。

### 2 イザイホー神事が行なわれる場

イザイホー神事は、沖縄本島の南東方に位置する久高（くだか）島で、午（うま）の年ごとの旧暦11月15日から数日間行なわれた。島の30歳から70歳までの全女性が参加するが、30歳になるとナンチュといわれる神女になる加入儀礼の洗礼を受け、島の神女集団に入って、神まつりに参加しなければならなくなる。久高島は琉球王朝時代に、王府の聖なる島であったが、ナンチュになることができるのは、両親がその島の出身者で島出身者と結婚し、島内で生活していなければならないた

めに、私も見学した1978（昭和53）年の神事ときには有資格者が8人しかおらず、その次の1990年には人数不足で中止となり、神事は廃絶してしまった。久高島には、最高の神女であるノロが2人おり、ナンチュを経たタジクなどの神女の階層が、整備されていた。

さて、久高島では神まつりに参加できるのは女性だけで、神事を行なうお嶽には男は入ることができない。イザイホーはお嶽とは異なる特別な場で行なわれる。イザイガーと称する聖なる水場で身を浄めてから、両ノロの家に分かれて集まる。この第1日の行事を行なうまでに、神アシャギといわれる建物となる小屋のまわりと、その背後のナンチュたちが籠もる仮設の小屋である、イザイヤを作る周辺の植物を伐採し、環境を整備する。

久高島は珊瑚礁の南北に長い島であるが、北の方には男性は足を踏み入れることが許されない。神アシャギは、普段は男たちがえらぶうなぎという海蛇を干すのに用いたりする、屋根を四本の柱で支える小屋で吹抜けのままだが、イザイホーの時には聖なる植物のやしに似たくぼの葉で囲う。そして、イザイホーのために、亜熱帯の風土の中12年間に繋った樹木を伐採し、草を刈るばかりではなく、珊瑚礁の白い砂を神アシャギの前の広場に敷きつめて、神聖な場を完成していく。

イザイホー神事が行なわれる場は、その時かぎりの<舞台>として存在するのではない。前回から12年間変化し続ける自然環境の時間の流れが、参加者たちに働きかける力は、劇場の中で造成できるものではない。

また、旧暦の11月15日という日は、夜満月が上空に登るので、夕方から始まるイザイホー神事の第1日にふさわしい日なのである。こうしたイザイホーの自然環境の場を、トポスと捉えるならば、その中であって、12年に1度の祝福すべき神事を行なう島人、とくにナンチュになる新加入の神女のからだに対する働きかけ、トポスとの対話の力はものすごいものがあるのは当然であろう。

ここでは詳述できないが、結論から言えば、イザイホーの神事は、神がかりの状態から始めるもので、その身体の動作は、次のように構成されていると考えられる。

<第1日>①神女たちが両ノロの家に分かれて、座敷で座って神歌を歌う。②ナンチュたちが突然立ち上がって、両手を打ちつつ、「エファイ、エファイ」と呼びながら、裸足のまま庭に下りて回りだす。突然立ち上がって急激に動き出すのは、神がかりしたことをあらわし、走り出すのは、1か所に止まっていられないからである。ここからずっと、裸足のままだが、足の裏の皮膚からの触覚は、トポスと対話するからだに大きな影響を与える。説明が前後したが、ノロの座敷の線香の匂いは、

嗅覚を刺激し、楽器は使わないが、神歌は聴覚を刺激し、手を打ちながらの甲高い掛声は、なお一層神がかり状態を強める、聴覚への刺激となつていよう。②庭で回る。③門に向かって走る。この走りは激しくなく、両ノロの家からあらわれる神女たちは、1列に整列して神アシャギへの道を走って行く。④七本の木を埋めただけの、七つ橋を渡る。⑤神アシャギの中に駆けこむ。⑥また出てきて、七つ橋を通過して、数回入ったり、出てきたりする。この時、タジクや他の神女は、ナンチュウが出入りするのを取り囲んで、長い楕円状をなし、「エファイ、エファイ」の掛け声で手を打ちながら、ナンチュウたちと同じテンポでその場で両足を動かしている。1978年の時、私が目近で見ていると、タジク達の列に隙間ができた。すると、すぐ年長の神女がやってきて、つめてと言った。この言葉を聞いて、これはナンチュウたちが神アシャギから俗なる世界に戻ることがないように、防御するためのものだと考えた。⑦やがて、完全に神アシャギの中に入ると、年長の神女が神アシャギの入口の横に置かれたくばの葉の戸で入口をふさいだ。⑧しばらくして、神アシャギの中から、ナンチュウたちの静かな歌声が聞こえてくる。⑨神アシャギの背後に作られた複数の小さなイザイヤで、ナンチュウたちは夜を過ごし、籠もる。

#### <第2日>

聖なる神アシャギから出てきて、その前の俗なる世界である広場で、寄せ足の動作でゆったりとした輪踊りをする。イザイホーの舞踊については、簡潔に纏めたことがある（吉川周平、1980年、「イザイホーにおける舞踊」、『舞踊学』3、p.10）が、本稿では動作の分析が主目的ではないので、その後に行なわれた、第3日と第4日の行事については省略する。

### 3 イザイホー神事における五官への働きかけ

日本の民俗芸能研究者であった本田安次（1906～2000）は、芸能を研究する大学生たちに、絶えず「感覚を鋭くしてくださいね」と言っていた。「からだ・トポスとの対話」という視点で、イザイホー神事を検討するために、五感を生ずる五つの感覚器への働きかけをみてみよう。

まず、視覚の眼だが、神アシャギの壁面や床を覆うくばの葉の緑や、珊瑚の砂の白さなどは、非日常の世界であることを強烈に訴えかけてくる。次に、聴覚の耳だが、普段は決して歌うことが許されない神歌が、広場での神女たちの踊りのときに聞こえることだけをあげても、聴覚への刺激の効果は理解されよう。次に鼻で感じる嗅覚だが、神女たちは祖母の香炉を引き継いでおり、その匂が、神事への心構えをさせる。次に触覚への働きかけだが、神アシャギの前に撒布された珊瑚

の砂は、裸足の皮膚に、土とは異なる感じを与える。最後の舌に対する味覚については、ナンチュウたちが食べるのを見ているので、何とも言えないが、一般的に民俗芸能が行なわれるまつりにおいては、古くからの伝統にしたがった食べ物がでて、それを味わうことによって、神事への参加が実感される。

### 4 ピナ・パウシュのタンツテアターと、トポスとの対話

三浦雅士は、「舞踊と狂気—ピナ・パウシュの痛み」（1993年、『ピナ・パウシュ ヴッパタール舞踊団 日本公演Ⅲプログラム』、日本文化財団、pp.32-35）の中で、ピナ・パウシュのタンツテアターの舞台上に持ち込まれる「本物の水や土や植物」について述べ、「『山の上で叫び声が聞こえた』の場合、それは樹木」で、「客席にまで匂いが立ち籠める」「生の木だった」と記している。

私は先にあげた拙稿（吉川周平、2006年）で、ピナ・パウシュの舞台上の土や水や花などは、ユタの神まつりの場などには自然にあるもので、「ダンサーの動きに負荷が加わる点では同じ効果があり、予定調和的な動作を拒否しようとしているのだと考える」（吉川周平、2006年、p.51）と述べたが、ピナ・パウシュの場合、トポスとの対話という狙いが籠められているとみられるのである。

ピナは、自分の作品は説明によって理解されるのではなく、感じてもらうことを望んでいる。だから、感覚を鋭くすることが大事だと考えている。

京都賞受賞の記念講演（2007年11月12日、国立京都国際会館）でも、ピナは感覚を鋭くすることの重要性について述べ、旅に出ると子供のような純粋な目を持つてると話した。

ピナ・パウシュは京都賞の受賞者講演要旨の「説明の要らない表現を」（2007年、『第23回京都賞記念ワークショップ・思想・芸術部門、シンポジウム「舞踊演劇の世界—語りかける身体」』、p.12）の中で、「18歳で、まだ全く英語を話せないにもかかわらず奨学金を受け、2年間ニューヨークへ留学した」と書いているが、言葉では理解できないものも感覚で捉える体験をしたであろう。また、「そこで共に活動した優れた教授陣や振付家についてだけではなく、彼女のからだに働きかけた魅力溢れるトポスである「ニューヨークという印象的な街での生活についてもお話したい」と述べていることは、彼女のタンツテアターの作品作りの謎のひとつを解明するうえで重要だと思われる。

とにかく、彼女はドイツに帰国後ヴッパタールに根拠を置きながら、世界各地に行つて、公演するばかりではなく、イタリアのローマなど外国に長期滞在しては、共同制作の作品を創っている。ロサンジェルスでの取材については、掘り所のな

い巨大都市で、ピナでもトポスとの対話もできずに戸惑っていたという声もあるが、私はピナが新しい作品を創るうえで、ヴッパタールから脱出して、それぞれの土地固有のものを五官で感じとろうとしているのだと考える。

日本との共同制作では、2004年に初演された「天地」のために、団員と日本で取材するピナの映像を見たことがあるが、それ以前に彼女は日本の代表的な民俗芸能を伝承している岩手県の早池峰（はやちね）神社に行っているのである。それは1993年4月のことで、『山の上で叫び声が聞こえた』と、『1980年ピナ・パウシュの世界』の公演の合間を縫って、彼女のカンパニーを追いかけてギリシャなどにも行った、「まつり通信」の発行者であった田中義廣の勧めによるもので、聖なる山の杉の巨木を見上げ、落ちてきた枝を手を取っていたと、同行した須藤武子から聞いたことがある。ピナは山や木を目で見、その自然音を耳で聴き、鼻で杉や山の樹木の匂を嗅ぎ、手の皮膚で杉の枝の触感を味わい、地元の料理を舌で味わった。この時は、カンパニーの団員は同行しなかったが、共同制作には団員も同行さす。

ピナの場合、自分ひとりでトポスと対話するのではなく、旅で鋭くさせた五官を働かせ、共有するトポスとの対話の体験を新しいタンツテアターの作品に、組み込もうとするのだと思われる。もちろん、作品を上演する劇場に、自然界のトポスの全てを持ち込むことはできないから、『山の上で叫び声が聞こえた』では、匂を発する生きた樹木で、団員と観客が、作品の世界のトポスを共有するようにしているのである。前掲の論文で、三浦雅士は、「ピナ・パウシュは舞台の美を狙わない、人間の真実を狙うだけだ。彼女は何かを感じる。その感じていることを、厳密に、精確に、舞台に移そうとする。あらゆる手段を用いて。そう、これまでの舞踊、これまでの演劇が思いも及ばなかった手段まで用いて、舞台に移そうとする。」（三浦雅士、1993年、p.33）という指摘は興味深い。こうした狙いを実現するために、ピナは先の「説明の要らない表現を」（ピナ・パウシュ、2007年、p.12）の中でも述べているが、「私の人生のパートナーで、舞台美術を衣装を次々と考案してくれたロルフ・ボルツィク」などの、舞台装置や衣装を大事にしているのだと考えられる。

とにかく、ピナ・パウシュは、新しい土地で、五官を鋭くし、トポスとの対話で得た感覚を、自分ばかりではなく、カンパニーの団員と共有し、観客の五官の全てに働きかけることによって、作品を構築しようとしているように、私には思われる。

<付記> 本稿は、第59回舞踊学会大会の、2007年12月2日に倉敷公民館大ホールで行なわれ

たシンポジウム「からだ・トポスとの対話」の、「日本のまつりの場に顕現する肉体的変化と舞踊」を改題し、全面的に改稿したものである。